CURSOS DE VERANO DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
EN EL ESCORIAL - 1991.

CURSO SOBRE
"LOS INTELECTUALES ANTE EL FLAMENCO"
DEL 5 AL 9 DE AGOSTO.

TEMA:
"LOS ORIGENES DE LA LITERATURA FLAMENCA"

AUTOR:
JUAN DE LA PLATA FRANCO MARTINEZ

LOS ORIGENES DE LA LITERATURA FLAMENCA

Conferencia pronunciada por Juan de la Plata, en los Cursos de Verano de la Universidad Complutense, en El Escorial, el día 5 de Agosto de 1991 (Curso de "Los intelectuales ante el Flamenco")

==

Antes de introducirnos de lleno en el tema, vamos a tratar de conocer, siquiera sea superficialmente --porque el tiempo es corto para un tema tan amplio--, cuales puedan ser los antecedentes más significativos de nuestra lírica popular y su reflejo en la Literatura Española, tantas veces plagada en sus orígenes más remotos de canciones, romances y cantares; las más de las veces, recogidos del vulgo y, otras, compuestos al estilo de éste por nuestros más excelsos literatos.

Y en el principio, si nos remontamos a los siglos X y XI, nos encontramos con la maravilla del zéjel, composición de la métrica popular de los moros españoles, que se escribía y cantaba en árabe vulgar y su forma más extendida, que fué adaptada al castellano con el nombre de villancico o villancete, constaba de cuatro versos, los tres primeros monorrimos y el cuarto rimado con un estribillo de extensión variable.

Por otra parte, las jarchas eran breves canciones, compuestas en dialecto mozárabe, como estribillo de las moaxajas o muguasajas árabes o hebreas. Su temática es generalmente amorosa, constando de dos a cuatro versos. Se estima que constituyen la más antigua poesía lírica que se conoce escrita en lengua románica. Su descubridor fué el hispanista norteamericano S. M. Stern. De ellas derivaría la paulatina formación de una lírica autóctona, escrita en árabe vulgar o en la lengua romance de los mozárabes --cristianos que vivían entre los moros de España, durante la Reconquista, como súbditos de los reinos musulmanes--, que nos dejó un hermoso tesoro lírico en el Cancionero de Ibn Quzmán.

La existencia de estas jarchas --y las cito como quizás los más lejanos y venerables parientes del actual cante flamenco, fueron sin duda el punto de partida de toda una serie de cancioncillas líricas populares, donde se iba fijando la raíz evolutiva del castellano. No podemos olvidar que --independientemente de este indeciso alborear de nuestro idioma-- el primer gran monumento de la literatura española no es otro que, precisamente, un cantar, el mayor

y más espléndido de los romances que hasta nosotros ha llegado. Nos referimos al Cantar de Mio Cid, que todos conocemos, posiblemente compuesto hacia 1140. Y en las crónicas medievales, encontramos refundidos otros cantares de gesta del mismo periodo, como el de los Infantes de Lara, el de Sancho II de Castilla o el de Roncesvalles.

Posteriormente, frente al "mester de Clerecía" y su máximo representante, Gonzalo de Berceo, el más antiguo poeta español de nombre conocido, cuya fecha de nacimiento se sitúa hacia 1198, nos encontramos en España con el llamado "méster de juglaría", consistente --como ustedes saben perfectamente-- en poesías épicas anónimas que recitaban o cantaban los juglares, de las que son exponentes más preclaros la cántigas de Alfonso X el Sabio.(1221 - 84).

Por cierto que los historiadores del folklore español, consideran a este rey castellano, junto al obispo franciscano catalán Francesc Eximeniç, como los más destacados precursores del folklore. Las Cántigas de Santa María, atribuídas a Alfonso X vienen a ser una recopilación de asuntos populares religiosos, principalmente de leyendas milagrosas, e igual carácter popular tienen las composiciones musicales que acompañan a la letra, escrita en gallego. Por su parte, Francesc Eximeniç, obispo de Elna (Rosellón), (Gerona, s/ 1340 - Elna (Rosellón) s/ 1409), además de estar considerado como una de las figuras cumbres de la literatura catalana, es tenido por un gran folklorista medieval, pues recolectó infinidad de adivinanzas, refranes, cuentos, fábulas, supersticiones y malas artes en general, aunque no tenemos noticias de que recopilara canciones ni cantares.

El siglo XV, como espacio de transición entre la cultura medieval y la renacentista, asiste al rebrote, con nuevos bríos, de la épica y de la lírica, a través de cancioneros y romances --muchos de ellos conservados por la voz popular, hasta nuestros días-- que los investigadores estiman como "auténticos e incomparables balances históricos, desde una doble perspectiva culta y popular, de las tradiciones y conquistas castellanas en la Baja Edad Media".

Es en ese periodo, cuando Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana (1398 - 1458), a pesar de sus sonetos "fechos al itálico modo" y de su adaptación al castellano de la escuela dantesca, logra un hábil rebrote, tambien, de la tradición trovadoresca española, con sus "serranillas" y canciones, recogidas por encargo de otro rey de Castilla y de León, Don Juan II, al que los estudiosos

consideran igualmente como otro excelso precursor de la investigación folklórica, en la linea de sü regio predecesor, Alfonso X.

En la segunda mitad del XV, un poeta culto, Jorge Manrique (1440 ap - 1478), escala la más alta cumbre de la sensibilidad lírica de su tiempo, al componer las célebres Coplas a la muerte de su padre.

Otros poetas, más cercanos al Renacimiento, se incluyen en los Cancioneros cultos del XVI y, a pesar de los persistentes lastres medievales, nuestra poesía lírica se inclina en parte hacia el mantenimiento de la escuela tradicional castellana o intenta asimilar, por otro lado, los sentimientos y moldes del petrarquismo.

Después de Cervantes --al que más adelante, dedicaremos un estudio más detenido--, Lope de Vega (1562-1635) que recoge en sus obras algunas seguidillas sevillanas, ensambla prodigiosamente la tradición popular con las innovaciones cultas; y con Luis de Góngora (1561 - 1627) se renueva la sensibilidad lírica, que ya no habría de evolucionar hasta la aparición del romanticismo.

Este, por su parte, dará paso al costumbrismo literario español, que adquiere una nueva dimensión realista en Mesonero Romanos (1803 - 1882); Cecilia Bölh de Faber (Fernán Caballero), (1796 - 1877); Serafín Estébanez Calderón (1799 - 1867) --para nosotros el gran descubridor del flamenco, y al que situamos en el orígen de toda literatura flamenca-- y Mariano José de Larra (1809-1837), a quien los críticos consideran como el "máximo testimonio de la prosa romántica". Aunque a nosotros, particularmente, por el tema que vamos a tratar de desarrollar, nos interese más destacar, entre todos los escritores costumbristas, al malagueño Estébanez Calderón, más conocido por su seudónimo de "El Solitario", aunque como poeta, utilizara, en sus comienzos, el de "Safinio".

Con estos prolegómenos, tratamos de dejar constancia de la casi permanente presencia culto-popular que, en todo tiempo, desde la España árabe, ha tenido la rica tradición lírica de nuestro país, contenida en sus romanceros, cancioneros y cantares populares, a los que nunca fueron ajenos nuestros más significativos autores; y que estos romances, coplas y canciones, fueron casi siempre transferibles de unos a otros; bien porque el pueblo, además de los que con exquisito gusto solía componer, tomara otras composiciones de los poetas cultos y las hiciera suyas, enriqueciendo así la tradi-

ción oral, o bien porque los poetas de gabinete gustaran de bajar al pueblo, para beber nuestra más sentida poesía lírica, en las propias fuentes de esa tradición, creada y mantenida por esos excelsos poetas anónimos, cuyos nombres no han pasado jamás a ninhuna antología, y a los que los comediógrafos sevillanos, hermanos Serafín y Joaquín Alvarez Quintero, creadores del teatro costumbrista andaluz (1871 - 1938, el primero, Serafín, y 1873 - 1944, el segundo, Joaquín) propusieron, con motivo de su obra "Cancionera", que los poetas cultos les levantaran un merecido monumento.

Sentados estos precedentes literarios, que consideramos de suma importancia para el tema que nos ocupa, nos adentramos ya, definitivamente, en el mismo, para intentar desentrañar, con nuestra mejor fé y voluntad, pero tambien con un corto bagaje de conocimientos, cuales puedan ser LOS ORIGENES DE LA LITERATURA FLAMENCA y el tratamiento que, en su aparición pública, se le comenzó a dar al arte flamenco andaluz en las postrimerías del siglo XVIII y a lo largo de todo el XIX.

LOS ORIGENES DE LA LITERATURA FLAMENCA

Decir que la literatura flamenca nace con las llamadas "Escenas Andaluzas" de Serafín Estébanez Calderón (El Solitario), sería más o menos lo justo y tal vez lo acertado, si no tuviéramos en cuenta otros preciosos antecedentes que, en forma escalonada, desde los clásicos a los románticos, prestaron su mayor o menor interés hacia el fenómeno del flamenco, conforme éste se fué desarrollando en sus inicios; todavía bastante indecisos, como espectáculo callejero o de ventas y romerías, tras una forzada permanencia en el reducido ámbito doméstico de los gitanos andaluces.

Hasta que ya a finales del XIX, el flamenco vino a encontrar en el creador del folklore español institucionalizado, Antonio Machado y Alvarez (Demófilo), (1846 - 1893), quien habría de erigirse en el primer estudioso de nuestros cantes flamencos, si bien más atraído por sus letras que por su música y sin ahondar en un asunto tan vivo y a su alcance, como era el flamenco que, tanto dentro como fuera del Café de Silverio, se encontraba en sus más altas cotas de esplendor y calidad artística, por no decir de purez

Después de "Demófilo", poca o casi ninguna atención dedicarían nuestros literatos al flamenco, no atreviendose a ir más allá de la recolección de cantares o a la exaltación de sus personajes costumbristas, tipos castizos que figuraban en obras teatrales, canciones, tonadillas, artículos periodísticos y chistes de mal gusto. Con la excepción gloriosa de un Federico García Lorca, cuya intuición genial para el flamenco, estudiará en este Curso nuestro admirado Félix Grande, la mayoría de los escritores y poetas de la primera mitad de este siglo, tejieron alrededor del flamenco una literatura repleta de lirismo dulzón y analfabeto. Hasta que surgieron, en la década de los cincuenta, los primeros estudios serios y conscientes, iniciados por el padre y creador de la Flamencología, el escritor argentino, oriundo de San Roque (Cádiz), Anselmo González Climent (Buenos Aires, 1927 - Mar del Plata, Argentina, 1988).

Saliendome del tema que me ha sido asignado, por lo que pido perdón a todos, y sintiendo mucho que su nombre no esté en los orígenes sino en la culminación de la más cabal literatura flamenca, antes de continuar adelante, quiero rendir aquí, y ahora, un respetuoso y merecido homenaje a la obra más extensa, erudita y rigurosa del más cualificado escritor de flamenco de todos los tiempos, Anselmo González Climent, cuya ilusión, meses antes de morir, no era otra que la de venir una vez más a España, para despedirse de sus amigos los flamencos y los toreros, escuchándoles cantar y viendoles torear por última vez, antes de emprender el definitivo viaje al más allá.

Y volviendo a lo nuestro, ajustándonos a un estricto orden cronológico, habría que volver a Cervantes, el más clásico y universal de nuestros escritores (1547 - 1616), a cuyo nombre ya irá unido, para siempre, en la literatura flamenca, el magnífico estudio del profesor Manuel López Rodriguez quien, para encontrar las más antiguas huellas del flamenco, quiso investigar antes, con verdadero acierto, "El mundo gitano en la obra de Cervantes", trabajo de gran valor erudito que publicó la Cátedra de Flamencología de Jerez, en 1970.

Hablar del rastro flamenco en la obra cervantina, y no referirse a este riguroso estudio, sería una injusticia por nuestra parte. De ahí que hayamos de basarnos forzosamente, en un trabajo pionero en la materia, como es éste, si queremos acercarnos, con el respeto que merece, a la obra del Principe de los Ingenios Españoles, don Miguel de Cervantes Saavedra.

Estamos de acuerdo con López Rodriguez, en que "los grandes lite-

ratos de nuestro Siglo de Oro y posteriores, principalmente los costumbristas, hacen intervenir en muchas de sus obras al elemento gitano de su época, con sus virtudes y con sus defectos y, por supuesto, con sus bailes y con sus cantes. Uno de ellos, (...) fué Cervantes, de quien se ha dicho que más que en los libros, aprendió en la propia vida y con su propia experiencia". Tal vez por esc López Rodriguez califique a Cervantes como el escritor "costumbrista por antonomasia". Para nosotros, Cervantes fué un adelantado del costumbrismo.

El pretender "llegar a conocer el mundo gitano del siglo XVI", a través de Cervantes, es para este investigador un medio que facilite, con otros datos, y otros estudios literarios, poder tender un puente que posibilite salvar la oscura laguna de conocimientos que, indudablemente, existe entre la llegada a España de los gitanos, casi seguro en el siglo XV, y la aparición pública del cante flamenco, a finales del XVIII. Tres siglos que, forzosamente, hay que intentar salvar y recomponer, cuando tan confusa como desconocida es la historia del flamenco, en ese amplio como poco conocido periodo --poco estudiado, por otra parte--, en el que la moderna Flamencología está intentando penetrar, valiendose de las luces que aportan escritores como Cervantes y trabajos de investigación tan serios como el del señor López Rodriguez.

En pleno siglo XVI, por tanto, la obra cervantina está plagada de bailes y cantos pre-flamencos de gitanos andaluces. Estos cantos, vienen a ser, principalmente, villancicos profanos y romances a los que los gitanos, casi sus únicos conservadores --aun en nuestros días--, fueron siempre muy aficionados. No olvidemos que en su obra "La Gitanilla", Cervantes describe a la protagonista de la historia, Preciosa de nombre, "rica de villancicos, de coplas, de seguidillas y zarabandas y de otros versos, especialmente romances que los cantaba con especial donaire."

Pero los romances de Preciosa, más que populares, recogidos de la tradición oral, según el propio Cervantes hace decir a su personaje, les eran escritos a ésta por encargo y por docenas. "Y docena cantada, docena cobrada". Esto, de principio, se nos antoja completamente falso, pues no creemos que hubiera gitana ni gitano, en esa época, que supiera leer, ni un romance, ni tan siquiera cualquier palabra escrita en un papel. Incluso hoy día a cualquier gitano le cuesta aprenderse un romance, si es que tiene que leerlo Mientras que si es por transmisión oral, ya es distinto. Esto lo

sabemos por verdadera experiencia personal, pues hemos trabajado con gitanos jerezanos en la recuperación de villancicos y romances y sabemos de sus dificultades para la lectura, mientras que les resulta mucho más facil aprenderlos de oido.

Nuestra conclusión es que si Preciosa cantaba romances, éstos no podrían ser nunca escritos para ella,por encargo. A pesar de Cervantes conocer bien a los gitanos de su tiempo, la gitanilla Preciosa nos resulta demasiado culta, en ese aspecto. Lo que sí es más creíble, de todas todas, es el "tono correntío" en que, según Cervantes, su personaje solía entonar tales romances. Por algo los cantaores de flamenco han llamado siempre "corríos" a la forma de cantar los romances, porque eran cantados de seguido, todo corrido o, como diría Cervantes, "al tono correntío". Esta tradición romancesca la han conservado hasta nuestros días algunos viejos cantaores del Puerto de Santa María y, hasta mediados de este siglo, hubo un cantaor que no era gitano, llamado "Chiclanita", que estuvo especializado en la interpretación de los romances o "corríos" flamencos. Y más recientemente, el que fuera gran maestro del cante, Antonio Mairena, llegó a grabar en discos el romance del Conde Sol que recogiera Estébanez en sus "Escenas Andaluzas".

Cervantes, por tanto, si bien no con la fidelidad de un consumado escritor costumbrista, ni con el rigor de un folklorista, sí es digno de tenerse en cuenta, y situarlo justa y merecidamente en los orígenes más preclaros de la literatura flamenca, especialmente porque supo dejar importantes testimonios,en sus obras, del gitanismo pre-flamenco de su tiempo; lo que ya de por sí ha servido para posteriores estudios, como el del profesor López Rodriguez, ya comentado. Aunque para otro investigador, el andaluz afincado en México, Pedro Camacho Galindo, "Preciosa, de Cervantes... era una gitanilla falsificada". Así de duro. (Vease "Andalucía y su cante" pag. 47.- Guadalajara, Jalisco.- México, 1969)

Si la aportación de Cervantes fué mínima a la literatura flamenca y, por otra parte, no muy de fiar, como hemos visto por el ejemplo de "La Gitanilla" y sus romances por encargo, la verdad es que salvo alguna salpicadura de gitanismo al uso, en alguna que otra obra de nuestros clásicos, la mayoría de ellos no prestó gran atención, por no decir ninguna, a algo que, por otra parte, estaba más que perseguido y prohibido, y que solo se cocía en muy reducidos y cerrados circulos domésticos o populares, en los que resultaba bastante dificil penetrar.

El flamenco no comienza a darse a conocer públicamente, hasta que las leyes dictadas por Carlos III, en 1783, no hacen posible que los gitanos adopten unas formas de vida más sedentarias y llevaderas, eligiendo voluntariamente residencia fija y oficio con el que ganar el sustento para los suyos. Y con la tranquilidad que les dá el no sentirse ya perseguidos, sacan a la luz sus cantes y bailes, lo que se nos antoja como una forma de agradecer a la sociedad la devolución de su añorada libertad, el bien más preciado para un gitano.

Años después, en 1799, el escribano y folklorista vasco, don Juan Antonio de Iza Zamácola y Ozerín (Durango, 1756 - Madrid, 1826), calificado por el compositor, musicógrafo y folklorista catalán, Felipe Pedrell (1841 - 1922) como "reivindicador de nuestra música popular y de nuestros bailes", dá a la estampa el cancionero del que sepamos se han hecho más ediciones hasta la fecha, la "Colección de las mejores coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos que se han compuesto para cantar a la guitarra". Y su recopilador firma con el seudónimo de "Don Preciso", destacando en la portada de su obra que estos cantares, junto con los fandangos, " a pesar de(los)necios, son / el chiste y la sal de España". El segundo tomo de esta colección vería la luz dos años después.

En esta segunda entrega, Don Preciso dice esmerarse en recoger otros muchos y nuevos cantares, informándonos de la colaboración que le prestan "varios amigos de Cádiz, Málaga y Murcia, que como no son poetas a la moda, tienen un gusto muy delicado para discern el mérito de este género de poesías líricas", lo que nos hace pensar que podríamos hallarnos ante un grupo desconocido de escritores andaluces, primitivos folkloristas o flamencólogos en ciernes, como los que casi un siglo después se agruparían en torno a "Demófilo", cuando éste se decide a introducir en nuestro país la ciencia del Folklore, importada de Inglaterra.

Don Preciso, que, además de ser uno de los pioneros de los modernos estudios folklóricos españoles, era consumado guitarrista y bailarín, al decir de sus biógrafos, se nos muestra, en los discursos que preceden a ambos volúmenes de su preciosa obra, como el gran abanderado de la música nacional española que defiende a capa y espada. Lo mismo que luego harían los escritores costumbristas, contra la corriente italianizante que imperaba en nuestro país. Don Preciso, aparte de dar a conocer el tesoro de nuestro cancionero popular, arremete valientemente contra los músicos y poetas que llama "del nuevo cuño", oponiendo a las composiciones

musicales y poéticas de éstos, los cantares "que corren de boca en boca, llenos de gracia --dice-- y de agudeza, porque la sencilléz con que se expresan en ellos los pensamientos más delicados, les dará siempre --añade-- un lugar preferente en la poesía lírica española cantable".

Entre estas coplas que publica Don Preciso, encontramos muchas de las que les enviaban sus amigos andaluces --¡qué lástima no conocer sus nombres!--, que puede decirse que son flamencas auténticas de las que se cantaban a finales del siglo XVIII; algunas de las cuales habrían de prevalecer largo tiempo, en el repertorio de nuestros cantaores. Hallando entre ellas peteneras, soleares y hasta una carcelera.

Este demostrado interés de un tan apasionado recolector de coplas vasco que, desde lejanas tierras del Norte de España se preocupa de solicitar y recibir de sus amigos andaluces, los más variados cantares, para luego darlos a conocer a sus lectores, no casa nada bien, desde luego, con el desprecio casi olímpico por el flamenco, que encontramos en un eminente escritor gaditano, contemporáneo de Don Preciso, precursor del romanticismo y una de las más sobresalientes figuras de la literatura española del XVIII, José Cadalso (1741 - 1782), quien en la tercera de sus "Cartas Marruecas", en las que se dice trabajaba ya en 1768, pone en boca de un joven de buena familia, gaditano igual que él --o tal vez jerezano -- al que su alter ego, el moro Gazel Ben - Aly encuentra a caballo por el campo, la siguiente respuesta a la pregunta de "¿Cuales fueron sus primeras lecciones?": -"Ninguna, respondió el mocito, en sabiendo leer un romance y tocar un polo, ¿para qué necesita más un caballero?". Con este breve diálogo, Cadalso intenta poner de manifiesto, y en evidencia, la que él llama "falta de educación de la juventud" de su tiempo, cuando él mismo apenas contaría, todavía, los 27 años de edad. De ser este diálogo extraído de la realidad, Cadalso, en todo caso no supo ver la ironía que encerraban las palabras del joven, pues no debería resultar nada fácil saber leer un romance y tocar un polo. Sobre todo, desde luego, esto último.

Al ser invitado por su acompañante a pernoctar en el cercano cortijo de su familia, al que se dirigía, Cadalso cuenta más adelante que aquél le presentó "a los que allí se hallaban, que eran amigos o parientes suyos de la misma edad, clase y crianza, que se habían juntado para ir a una cacería, y esperando la hora competente, pasaban la noche jugando, cenando, cantando y baylando; para todo lo

cual --añade el escritor gaditano-- se hallaban muy bien provistos, porque habían concurrido algunas gitanas con sus venerables padres, dignos esposos y preciosos hijos". No se daba cuenta, el bueno de Cadalso, en su confusión o despiste, que si estos gitanos estaban allí, acompañados de sus familiares más allegados, no era porque habían concurrido como artistas para animar la fiesta, sino que era los propios trabajadores del cortijo, en cuyas gañanías era costumbre pasar las veladas cantando y bailando, mucho más si había un motivo como era la cacería,de la cual posiblemente se beneficiarían, más tarde, con alguna que otra pieza de las cobradas por sus señores, a los que algunos servirían como ojeadores o llevando las traíllas de los perros. En esta fiesta que describe Cadalso nadie era artista y todos eran trabajadores del campo. Craso error en el que luego han caído algunos estudiosos de esta escena en el cortijo, al considerar a un personaje, al que el autor que comentamos llama Tío Gregorio, como un cantaor profesional, cuando en realidad no debería ser más que el capatáz, el aperador o manijero del cortijo, pues era el se encargaba de animar la fiesta y de que ésta no decayese, pero en ningún momento del relato Cadalso dice que este personaje cantara. Veamos lo que dice el autor:

"Allí tuve la dicha de conocer al señor Tío Gregorio. Por su voz ronca y hueca, patilla larga, vientre redondo, modales ásperos, frecuentes juramentos, y trato familiar se distinguía entre todos. Su oficio era hacer cigarros, dándolos ya encendidos de su boca a los caballeritos, atizar velones, decir el nombre y mérito de cada gitana, llevar el compás con las palmas de la mano quando baylaba alguno de sus más apasionados protectores, y brindar a sus saludes con medios cántaros de vino". Tío Gregorio, como se vé, no era un cantaor. Era un hombre de confianza del cortijo, tal vez un encargado, el que se dedicaba a sacar a cantar y a bailar a unos y a otros y a procurar que no faltase de nada. Su oficio, como dice Cadalso, era hacer cigarros, atizar velones, llamar a las gitanas por sus nombres, jalear y tratar de que no faltase el vino. Todo eso y tal vez, mucho más, pero en ningún momento se dice que fuese un cantaor, lo que no quita para que, tal vez, tambien fuese capáz de echarse un cante, si se lo pedían sus señoritos, a los que tan diligentemente se esmeraba en servir y agradar. Nada más.

Pero, en vez de detenerse a estudiar y describir aquella juerga --que no de otra cosa se trataba, dicho en argot flamenco-- el joven Cadalso, asqueado por su visión negativa de la escena, en vez de participar o integrarse en la misma, como uno más de los numerosos presentes, ¿qué es lo que hace? Sencillamente se retira a

descansar a uno de los aposentos del cortijo, quejándose posteriormente en su carta --por medio de su alter ego el moro Gazel-- de que la gente del cortijo no le dejó dormir en toda la noche, con las siguientes palabras: "Contarte los dichos y hechos de aquellos académicos --obsérvese la despreciativa ironía del escritor hacia los cantaores y bailaores-- fuera imposible, o tal vez indecente: sólo diré que el humo de los cigarros, los gritos y palmadas del Tío Gregorio, la bulla de todas las voces, el ruido de las castañuelas --¿castañuelas en una fiesta gitana? Lo dudamos mucho.--, lo destemplado de la guitarra, el chillido de las gitanas, sobre qual habría de tocar el polo -- aquí otra duda,por nuestra parte--, para que lo baylara Preciosilla --nombre imaginario que, indudablemente, recuerda al cervantino de Preciosa--, el ladrido de los perros y el desentono de los que cantaban --termina diciendo Cadalso, exagerando indudablemente la nota-- no me dexaron pegar los ojos en toda la noche."

Para qué añadir que esta postura de Cadalso ante una animadísima fiesta gitana, o flamenca, si quereis, es totalmente negativa; sobre todo, teniendose en cuenta su naturaleza andaluza y gaditana Cadalso desprecia la fiesta; le molesta una fiesta en la que no se le ocurre más que dormir; una fiesta que hubiera hecho las delicias de un Estábenez Calderón o cualquier otro escritor costumbrista, medio siglo después. Sólo se le ocurre criticar la mala crianza de los jovenes que compartieron con él techo, comida, vino y los exquisitos placeres del cante y del baile flamenco. De verdad, de verdad, que no lo entendemos.

Y menos, mucho menos, conociendo la enorme cultura de este escritor de Cádiz --¡nada menos que de Cádiz!-- que dominaba quince idiomas y que viajó por toda Europa, convirtiendose a los 41 años en"un heroe absolutamente romántico", al morir en el bloqueo de Gibraltar, en cuya acción militar tomó parte, como coronel de su regimiento. Se nos hace muy cuesta arriba que Cadalso sintiera sinceramente,todo lo que relata en esta tercera carta marrueca. Crítica tán feróz contra el flamenco debemos pensar que más bien la puso el autor en su relato, atribuyéndola al autor de la carta, porque pensó que a éste no debería de gustarle el flamenco, y si efectivamente era ésta su opinión sincera, si a él no le gustaba el cante y el baile, entonces que lo hubiera dicho sin sutileza ni subterfugio. Ciertamente, Cadalso ignoraba que había asistido a uno de los primeros acontecimientos de los inicios históricos del flamenco, cuando éste abandonaba definitivamente el ámbito doméstico para convertirse en arte de su propio pueblo gaditano y andaluz. De haberlo sabido, hubiera sido muy otra su terce

ra carta marrueca y, por este sólo relato, de haber profundizado en él y haberlo enriquecido en detalles, tal vez los aficionados de hoy le estarían más que agradecido. Desgraciadamente no fué así. Cadalso fué "un heroe romántico" y un gran escritor de su tiempo, pero, como diría un gitano de aquella misma fiesta que a él tanto le incomodó, en lo tocante a flamenco fué "un esaborío".

Si exceptuamos a Cadalso, la verdad es que,la mayor parte de los escritores románticos españoles que trataron estos temas, vieron con simpatías el mundo del flamenco. Especialmente, los andaluces. Sirva como ejemplo el más romántico de nuestros poetas, Gustavo Adolfo Bécquer (1836 - 1870), que conoció al Fillo y a la jerezana Mercé la Serneta, amén de otros cantaores, de los que fué contemporáneo, y que en su hermoso relato "La Venta de los Gatos" inmortalizó estas dos preciosas soleares: "Compañerillo del alma / mira que bonita era, / se parecía a la Virgen / de Consolación de Utrera" y "En el carro de los muertos / ha pasado por aquí; / llevaba una mano fuera, / por ella la conocí."

La descripción de las costumbres del siglo XIX sería una faceta sumamente interesante de algunos de los más cualificados escritores y poetas románticos. Su principal tribuna de difusión de artículos y relatos la encontrarían en publicaciones periódicas, como "Cartas Españolas", "El Laberinto", "El Fandango" y "La Correspondencia de España", entre otros que se editaban en Madrid; y en los sevillanos "El Jenio de Andalucía", "La Enciclopedia" y la "Revista de Filosofía, Literatura y Ciencia"; además de el "Boletín Gaditano".

Estos periódicos literarios gozaron de corta vida, la mayoría, pero en ellos se dieron a conocer firmas tan prestigiosas, hoy día, para los orígenes de la literatura flamenca, como "El Solitario", que lo hizo en "Cartas Españolas" y "Demófilo" que lo haría en la "Revista de Filosofía", donde por cierto su padre, Antonio Machado y Núñez, escribiría en 1864 un magnifico estudio sobre el homo sapiens andaluz que podemos calificar de autenticamente delicioso,en su correcta descripción antropológica.

Dentro del romanticismo, el movimiento costumbrista aglutina a literatos de renombre como la novelista Cecilia Bölh de Faber (1796 - 1877) que haría inmortal el seudónimo de Fernán Caballero, quien publicó un Cancionero y publicó unos "Cuadros de Costumbres Populares Andaluzas" (Sevilla, 1852), casi al mismo tiempo que lo haría "El Solitario". La afición de Cecilia por estos temas, la heredó de su padre el hispanófilo alemán, Juan Nicolás Bölh de Faber, quien publicó entre 1821 y 1825 tres interesantes tomos de romances espa-

ñoles, bajo el título de "Floresta de rimas antiguas castellanas". Para el folklorista Alejandro Guichot y Sierra, el "Cancionero" de Fernán Caballero es "el producto de una cuidadosa selección literaria".

El sevillano de Alcalá de Guadaíra, José María Gutierrez de Alba (1822 - 97), en un libro que titula El Pueblo Andaluz", recopila artículos, canciones, costumbres y cantares, exaltando en el prólogo de la obra el carácter del andaluz que, "como pueblo, no podía menos de ser músico, y el andaluz canta siempre sus placeres y sus dolores". Entre los trabajos que inserta, debidos a diferentes firmas de la época, incluye uno suyo, titulado "El Vito", que no es otra cosa que una diatriba contra "los bailes extranjeros" que, nos informa "no han logrado penetrar más que en los salones de la gente culta. Lo que se llama pueblo, esa parte de la sociedad que tiene apego a sus hábitos y costumbres tradicionales, ha rechazado entre nosotros con indignación y desprecio esos movimientos intrusos, sin gallardía y sin gracia, inventados para otros pies menos ligeros"; asegurando que en Andalucía siempre se bailaría el fandango y otros bailes de la misma naturaleza, "entre ellos el Vito". ¡Ay, si este autor levantara la cabeza!

En el epílogo de esta misma antología de textos costumbristas, el colaborador del señor Gutierrez de Alba, don José Martín y Santiago, del cual ignoramos su personalidad literaria y sólo sabemos que es sevillano de nacimiento, nos dá noticias muy interesantes,al respecto de la literatura flamenca o costumbrista de su tiempo, que podemos situar en la segunda mitad del XIX. Este autor nos dice que "cuando en toda la península se verifica el gran desenvolvimiento critico y literario a que estamos todos asistiendo, no debe extrañarnos que de los cuadros de costumbres y de las canciones andaluzas hayan intentado algunos escritores modernos hacer un género especial"; y tras asegurar "que de este inesperado movimiento intelectual, tenga nada que temer ni recelar la España moderna", nos informa de "que los cuadros de costumbres andaluzas, que estaban en el olvido, se buscan y se leen con cierta avidéz, y se escriben con cierto esmero"."Ello es --continúa diciendonos-- que las canciones típicas del país se cantan de nuevo en todas las tertulias, y que sus editores hacen en Madrid, o encargan en Barcelona, apresuradamente, largas tiradas de ellas, cuando hace poco tiempo las tenían relegadas al último rincón de sus establecimientos."

Pero el gran escritor costumbrista andaluz, el mejor narrador de escenas de costumbres populares andaluzas, el creador de una rica

manera de narrar y describir ambientes y tipos pintorescos, con un esplendoroso y exuberante lenguaje --para muchos, el mejor castellano que pudo escribirse en todo el ochocientos-- no es otro que el malagueño Serafín Estébanez Calderón "El Solitario" (1799 - 1867), político, arabista, bibliófilo empedernido, cervantista convencido y apasionado romancerista, quien al mismo tiempo hizo literatura costumbrista, folklórica y flamenca; siendo el primero en presentar con autentico respeto a los flamencos, hasta tal punto que a los gitanos de Triana los dá en llamar "caballeros y damas de Triana", títulos honrosísimos que jamás, ni antes, ni después, nadie dió a ningún gitano del mundo, y al que solo por ésto los gitanos deberían levantarle un monumento.

Estas "Escenas Andaluzas" publicadas en 1847, parece que fueron escritas después de vividas por "El Solitario", desde diez años antes, pues fueron un total de 32 artículos costumbristas, entre los que nosotros vamos a destacar muy especialmente dos de ellos: "Un Baile en Triana", escrito durante su época de jefe político de Sevilla, y el que titula "Asamblea General de los Caballeros y Damas de Triana y toma de hábito en la orden de cierta rubia bailaora", que debió escribir sobre 1845/46, en honor de la sílfide extranjera, Guy Stephan --francesa, al parecer-- destacada intérprete del Jaleo de Jerez y de otros bailes andaluces.

En su artículo "El Bolero", sobre los orígenes de este baile preflamenco que creó escuela, Estébanez nos cita a Cervantes y a Don Preciso, llamando a este último "mi buen amigo Don Preciso", por lo que nada tendría de extraño que uno y otro folklorista se cartearan e intercambiaran, para sus respectivas colecciones, romances y cantares.

Para Antonio Cánovas, su paisano y pariente, que escribió la mejo biografía de "El Solitario y su tiempo", en la época en que estuvo actuando en Madrid la célebre Guy Stephan, Estébanez residía en la capital de España, ejerciendo su cargo de diputado , sin dejar por ello de asistir a todo tipo de fiestas y espectáculos populares y sin regatear --dice Cánovas-- "sus aplausos a las bailadoras nacionales o extranjeras, que de todo había, en quienes por aquella época renacieron y llegaron a altísimo punto de perfección las danzas españolas".

Acerca de su afición por los romances, de los que dice Estébanez que se conservaban mejor en Andalucía que en Castilla u otras provincias, principalmente en pueblos de la serranía de Ronda y del campo de Jerez, él mismo se nos descubre como un consumado cantor

de romances moriscos, en una carta que, desde Málaga, escribe a su profesor de árabe y amigo íntimo, el historiador sevillano, residente en Lóndres, Pascual de Gayangos y Arce (1809 - 1897), en la que le dice, entre otras cosas: "He recogido cuatro romances desconocidos, que andaban en la boca de los jándalos y cantadores del país. Estos oyen mi tonada morisca con sumo gusto, y dicen que mi estilo es lo más legítimo que se oye, y que el cante del señorito sabe al hueso de la fruta".

Datos estos que confirma Cánovas, asegurando que Estébanez "no solo entre jándalos y cantadores, sino entre la gente principal, solía echar sus tonadas moriscas, en los patios floridos de Sevilla".

Un escritor de flamenco, folklorista y costumbrista, que además sabe cantar romances y tal vez algo más que romances, viene a ser algo así como la perfección, a la que, después de "El Solitario", jamás pudo llegar, ni soñando, ningún otro autor, investigador, folklorista o flamencólogo, por más que muchos lo hallamos intentado.

Estébanez Calderón conoce a los cantaores de su tiempo y los cita por sus nombres, por más que algunos sean inventados; pero los principales, como El Fillo, El Planeta, El Xerezano y La Perla, entre otros artistas pioneros, han pasado a la historia del flamenco, gracias a él, que los salvó del olvido. Lo mismo ocurre con los cantes que menciona y pone en boca de aquellos cantaores, con fidelidad de verdadero cronista.

Si nos habla del baile nos dice que "en Andalucía no hay baile sin el movimiento de los brazos, sin el donaire y provocaciones picantes de todo el cuerpo, sin la ágil soltura del talle, sin los quiebros de cintura y sin lo vivo y ardiente del compás..." Y si se refiere a los cantes, nos describe fielmente como es la caña; y observa que los flamencos llaman "corridas" a los romances, "sin duda --dice-- por contraposición a los polos, tonadas y tiranas, que van y se cantan por coplas o estrofas sueltas". Informándonos que "Juan de Dios entonó el Polo Tobalo, acompañándole al final, y como en coro, los demás cantadores y cantadoras, cosa por cierto que no cede en efecto músico a las mejores combinaciones armónicas del maestro más famoso."

Y nos cita cantes como la rondeña, la granaína, las tonadas sevillanas --madres de las actuales sevillanas--, y bailes como las

seguidillas y caleseras y aquello que bailaron El Xerezano y La Perla, que debieron ser alegrías, a juzgar por la copla que menciona. Y es "El Solitario" el primero en hablarnos de las peteneras, "ciertas coplillas --nos dice-- a quienes los aficionados llaman perteneras... (que) son como seguidillas que van por aire más vivo; pero la voz penetrante de la cantaora dábanles una melancolía inexplicable", y... ¡quien sabe si esa cantaora era la mismísima y legendaria cantaora de Paterna de Rivera, la propia Petenera!

Resumiendo: Serafín Estébanez Calderón (El Solitario) viene a ser, para nosotros, el verdadero creador de la literatura flamenca, actuando en la redacción de sus "Escenas Andaluzas" como fidelísimo notario de aquellas dos fiestas trianeras que, con tanto garbo, colorido y vivacidad nos describe, usando para ello un lenguaje clásico y preciosista ya en desuso, entre los escritores de su generación; la mayoría de los cuales no dejan de ser más que simples imitadores de un estilo que el gran escritor malagueño puso en circulación, con el mayor esmero y pulcritud de fino artista, eminentemente sensible a la poesía, la música y la estética del flamenco.

A "El Solitario" debemos, pues, los aficionados y flamencólogos de hoy, las primeras y más brillantes páginas de los orígenes de la literatura flamenca.

Jerez, 3 Agosto 1991

Manuel de la Plata